

- 3) Vgl. Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. II, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und H.-J. Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1969, Nr. 600.
- 4) Gemeint ist (auch in Beethovens berühmtem Ausspruch), der Terminologie der Zeit entsprechend, "Bach als Vater der Kompositionskunst"; vgl. insbesondere J.F. Reichardts Vergleich (1882) von Bach als Harmoniker mit Goethes Eindruck vom Straßburger Münster (Dok III, Nr. 864).
- 5) Vgl. Christoph Wolff, Bachs vierstimmige Choräle: Geschichtliche Perspektiven im 18. Jahrhundert, in: Bericht über das Bach-Symposium des Wissenschafts-Kollegs Berlin 1985, im Druck.
- 6) "Sebastian Bach war Genie im höchsten Grade. Sein Geist ist so eigenthümlich, so Riesenförmig, daß Jahrhunderte erfordert werden, bis er einmal erreicht wird" (Dok III, Nr. 903); vgl. auch Christoph Wolff, 'Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositeurs' - Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik, in: Bachiana et Alia Musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1983, S. 356-362.
- 7) C.Ph.E. Bach im Nekrolog auf seinen Vater von 1750/54 (Dok III, S. 87).

Klaus Hofmann:

ALTER STIL IN BACHS KIRCHENMUSIK

Zu der Choralbearbeitung BWV 28/2

War in den vorangegangenen Referaten dieses Bach-Symposiums das, was in unserem Kongreßthema unter dem Stichwort "alte Musik" figuriert, jeweils gleichbedeutend mit der Musik Bachs und bezog sich "ästhetische Gegenwart" jeweils auf die Gegenwart einer der nachbachschen Epochen, so widmet sich der folgende Beitrag dem Generalthema aus veränderter Perspektive: Die "ästhetische Gegenwart", von der er handelt, ist die der Zeit Bachs; und die "alte Musik", von der er redet, ist Musik, die damals bereits alt war und deren Stilelemente als solche einer vergangenen Zeit in Bachs Kunst nachleben und neu ästhetische Gegenwart gewinnen.

Das Interesse gilt freilich nicht der ganzen Breite der Erscheinungen. Die Bezeichnung "alter Stil" im Thema dieses Referats meint den "Stylus antiquus": Es geht um Bachs Auseinandersetzung mit der Stiltradition der klassischen Vokalpolyphonie. Neu ist diese Fragestellung nicht - zu erinnern ist besonders an die grundlegende Arbeit von Christoph Wolff zum Stile antico in Bachs Spätwerk¹ -; doch wird mit diesem Referat innerhalb des weiten Problemfeldes ein Teilgebiet betreten, das zumindest noch unzureichend erschlossen ist. Die folgenden Ausführungen lenken den Blick weg von Bachs Spätzeit in die mittleren Jahre um 1725 und weg von Messe und Orgelchoral in den Gattungsbereich der Kirchenkantate. In diesem für die protestantische Kirchenmusik damals zentralen Gattungsfeld steht Bach als Komponist um 1725 nicht nur auf der Höhe der Zeit, sondern in der vordersten Linie der Entwicklung, in manchem - etwa auf dem Gebiet der Choralkantate - stößt er weit in Neuland vor. Um so überraschender muten in dem allgemein progressiven Kontext Rückgriffe auf ältere Stil- und Formmodelle an. Ver-

einzelnt finden sich Sätze von ausgesprochen konservativer, ja retrospektiver, um nicht zu sagen archaischer Prägung. Zu nennen sind hier insbesondere vier großangelegte Choralbearbeitungen aus den Jahren 1724/1725, die, obwohl nicht in unmittelbarer zeitlicher Aufeinanderfolge entstanden, eng miteinander verwandt sind und einen einheitlichen Typus verkörpern. Es handelt sich dabei um die Eingangschöre der Kantaten BWV 2 "Ach Gott, vom Himmel sieh darein", BWV 38 "Aus tiefer Not schrei ich zu dir", BWV 121 "Christum wir sollen loben schon", diese drei aus dem Jahre 1724, und um den Choralchor "Nun lob, mein Seel, den Herren", den 2. Satz der Kantate BWV 28 "Gottlob, nun geht das Jahr zuende" aus dem Jahre 1725. Es sind Sätze, in denen das Stilerbe der Vokalpolyphonie spürbar besonderes Gewicht hat.

Ich möchte im folgenden an dem zuletzt genannten Kantatensatz, "Nun lob, mein Seel, den Herren", der Frage nachgehen, worin das Erbe der Tradition hier besteht und wie Bach sich damit auseinandersetzt, und möchte anschließend weiter fragen, mit welcher Absicht Bach auf dieses Erbe zurückgreift².

Sehen wir uns den Satz näher an³: Er verkörpert den Typus des "motettischen" Satzes, ist eine Motette nach Satzstruktur und Formprinzip. In der Satzsubstanz handelt es sich um einen reinen Vokalsatz; den Instrumenten sind keine eigenen Aufgaben zugewiesen, sie gehen mit den Singstimmen. Eine Ausnahme allerdings macht der Generalbaß, der teilweise selbständig geführt ist. Satzstruktur und Satzverlauf sind bestimmt von der Kirchenliedmelodie, die als Cantus firmus im Sopran erscheint. Die Durchführung der Kirchenliedstrophe erfolgt, dem klassischen Formprinzip der Motette entsprechend, zeilenweise. Dabei geht jeder Cantus-firmus-Zeile ein imitatorisch gearbeiteter Gegenstimmenabschnitt mit je eigener Thematik voraus. Die Themen der Gegenstimmenabschnitte sind in unserem Satz teils frei gebildet (so zu Beginn in Baß und Alt oder bei der 2. Choralzeile, "was in mir ist ...", T. 13ff.), zumeist aber sind sie aus der jeweiligen Choralzeile abgeleitet; verschiedentlich wird (wie gleich zu Beginn des Satzes) ein Choralthema mit einem freien Thema kombiniert.

Das Notenbild läßt Bachs Stilintention auf den ersten Blick erkennen. Es zeigt die typischen Notationsmerkmale des "strengen Stils", des Stylus gravis also (oder antiquus, wie er mit Blick auf sein Alter damals auch heißt): Da ist das Mensurzeichen des Tempus imperfectum diminutum (samt Beischrift "allabreve"); da sind, das Bild bestimmend, die weißen Noten: Ganze, Halbe; daneben Viertel, aber keine Achtel, keine Sechzehntel.

"Contrapunctus gravis ist, welcher aus nicht allzugeschwinden Noten ... besteht", heißt es in einer bekannten Stildefinition Christoph Bernhards⁴. Die Beschränkung der Notengattungen steht bei Bernhard an erster Stelle. Hinzu treten zwei weitere Merkmale: "Contrapunctus gravis ist, welcher aus ... wenig Arten des Gebrauchs der Dissonantzen besteht, und nicht so sehr den Text als die Harmonie in Acht nimmt".

"Wenig Arten des Gebrauchs der Dissonantzen": Bachs Dissonanzbehandlung ist weithin von den beiden klassischen Formeln des Transitus und der Syncopatio bestimmt, der Durchgangsdissonanz also und der mittels realer oder fiktiver Überbindung "vorbereiteten" Dissonanz - für das letztere betrachte man etwa in T. 3 Tenor und Baß oder an der Taktwende 5/6 Alt und Baß oder bei T. 6/7 Sopran und Baß. Insgesamt freilich sind die Ausnahmen von den klassischen Satzregeln doch sehr zahlreich. Allenthalben bricht modernes, harmonisches Denken durch. Ein bezeichnendes Beispiel etwa bietet von T. 13 an die Einsatzfolge "was in mir ist" mit der freien Dissonanzbildung jeweils auf dem 4. Taktviertel. In den Takten 13, 14 und 16 ist es jeweils eine Akkordseptime, die dann weiterführt in die Terz des nächsten Akkords. Dieselben Fortschreitungen finden sich auch, themenunabhängig, bei T. 15/16 und T. 17/18. Die ganze Stelle bis T. 18 ist

offensichtlich harmonisch gedacht: Den Rahmen bildet eine Quintschrittsequenz, in T. 13 beginnend mit E, dann taktweise fortschreitend über A, D, G, C bis F in T. 18.

Deutlich ist die Melodiebildung von der Stiltradition bestimmt. Die Stimmen sind linear geführt, mit einem hohen Anteil an skalischer Bewegung – man betrachte nur den Anfang des Satzes. Ganz dem alten Stil entsprechend ist auf konzertante Melodieelemente völlig verzichtet. Die Bildung von Sequenzen und Taktsymmetrien ist offenbar bewußt begrenzt. Auch hier zeigt der Satzanfang ein typisches Bild. Doch im Verlaufe des Satzes lockert Bach verschiedentlich die Zügel, so beispielsweise in T. 81ff. ("errett' dein armes Leben"), wo die drei Unterstimmen teilweise je für sich in zweitaktigen Gliedern verlaufen und spürbar zur Sequenzbildung tendieren (besonders von T. 85 an).

An Stellen wie dieser tritt besonders deutlich zutage, wie weit Bach sich von den klassischen Stilvorbildern entfernt: "Prosamelodik" wie bei Palestrina findet sich nirgends; statt der Schwerelosigkeit des mensuralen Metrums herrscht der Akzenttakt – dies freilich wiederum ursächlich zusammenhängend mit dem Text: deutschen Versen, die nach musikalischer Verwirklichung von Hebung und Senkung verlangen.

"Contrapunctus gravis ist, welcher ... nicht so sehr den Text als die Harmonie in Acht nimmt": Der Stylus gravis ist, wie auch sein Name andeutet, von einem anderen Ausdrucksideal beherrscht als die aktuelle Affektkunst des Spätbarock, zielt auf Verhaltnheit, Ernst und Würde. Bei Johann Joseph Fux ist zu lesen⁵: "Und wenn manchemal der Ausdruck des Textes einige Freude erheischt, hat man sich in Obacht zu nehmen, daß die Musik nicht dabey an der Bedachtsamkeit, die in der Kirche nöthig ist, und an der Bescheidenheit und Zierde einigen Mangel leide, wodurch man die Zuhörer zu ändern, als andächtigen Leidenschaften bewegen würde".

Bach unterwirft sich dem Gebot der Mäßigung nicht ganz, aber doch weitgehend. Der Text des Ganzen und zumal die erste Zeile, "Nun lob, mein Seel, den Herren", ließe bei einem Barockkomponisten einen vom Affekt jubelnder Freude beherrschten Satz erwarten, mit bewegten, breit ausgeführten Koloraturen bei dem Wort "lob". Doch der Ausdruck des Satzes bleibt eher neutral, gravitätisch; und das Affektwort "lob" wird mit einer einzigen Note abgetan. Manches an figürlicher Ausmalung fügt sich, wie schon bei den klassischen Mustern, zwanglos ein; so beispielsweise die Abbildung des Schüttens in T. 116 im Alt, anschließend auch in Tenor und Baß. (Die Figur entsteht durch stufenweise Ausfüllung des im Cantus firmus vorgegebenen Quintschritts; ein weiter ausholender Melodiezug dann in T. 123ff. im Baß.) In dem Abschnitt "Hat dir dein Sünd vergeben", T. 49ff., bricht Bach mit dem textdeutenden chromatischen Gang aus dem vorgegebenen Stilrahmen aus (nach Bernhard gehört der Passus duriusculus dem Stylus luxurians an⁶), und hier gewinnt der Satz auch an Affektintensität. Der Gesamteindruck bleibt freilich, davon unberührt, der einer "mittleren" Affektlage.

Aus der bisherigen Betrachtung mag bereits deutlich geworden sein, daß sich Bachs Umgang mit dem "alten Stil" nicht ohne weiteres auf eine handliche Formel bringen läßt: Weder erscheint Bach als kühner Neuerer, noch verhält er sich rein reproduktiv. Er bewegt sich zwischen den Extremen und folgt offenbar, differenziert abwägend, festumrissenen eigenen Zielvorstellungen.

Daß er dabei grundsätzlich auch vor stilfremden Neuerungen keineswegs zurückschreckt, zeigt die Behandlung des Basso continuo, der teilweise selbständig geführt ist und dessen Funktion über die des traditionellen Basso seguente weit hinausgeht. Der Continuo hat, wie es scheint, in Bachs kompositorischem Kalkül die spezielle Aufgabe, einem Mangel entgegenzuwirken, der seinerseits eine Konsequenz ist aus Bachs Entscheidung für ein Erbeil der Tradition, nämlich für die im Grunde veraltete polythematische Motettenform mit von Abschnitt zu Abschnitt wechselnden Soggetti. Bei

dieser Form sind die Abschnitte zwar je in sich thematisch geschlossen; untereinander aber sind sie unverbunden. Die Anschlußstellen zwischen den Abschnitten sind Schwachpunkte des musikalischen Zusammenhangs. Hier nun tritt der Continuo ein und übernimmt mehrere, z.T. einander überlagernde Aufgaben: (1) das Überspielen von Formeinschnitten, z.B. in T. 49, 80, 98, 113; (2) die Aufrechterhaltung des Bewegungsimpulses, besonders deutlich etwa in T. 113 oder 141; (3) die Aufrechterhaltung relativer Klangfülle zu Beginn eines Imitationsabschnitts (so an allen vorgenannten Stellen); (4) die Herstellung von Rückbezügen auf entfernter Liegendes mittels motivischer "Einblendungen": Bei der Zäsurüberbrückung in T. 49 im Continuo kehrt als eine Art Reminiszenz der aufsteigende Quartgang c-d-e-f, "Nun lob, mein Seel", aus T. 2 wieder (in ähnlicher Funktion auch in T. 34 und 109).

Scheut Bach sich nicht, den alten Stil in Einzelheiten auf den aktuellen Zeitstil hin zu modifizieren, so zeigt er sich andererseits spürbar bestrebt, die "Antiquität" des Stylus antiquus, den historischen Charakter des Stils, zu wahren, ja zu betonen. Mit dieser Absicht mag die altertümlich kantoreimäßige Instrumentierung des Satzes mit Zink und Posaunen zusammenhängen. Einen gewissen archaisierenden Zug gewinnt der Satz auch aus der Führungsrolle, die dem Tenor im Stimmverband an nahezu sämtlichen Abschnittanfängen zukommt. Hier scheint eine vage Erinnerung an die alte Tenormotette nachzuleben - man betrachte nur den Anfang des Satzes, bei dem der Hörer die Tenorstimme ja zunächst für den Cantus firmus halten muß. Archaisierende Momente finden sich ferner in der Harmonik, die verschiedentlich bewußt sperrig gehalten scheint. So etwa in T. 17 bei dem sozusagen unnötigen (und auch unsanglichen) Querstand gis-g Tenor/Baß; auch in der "gegen den Strich gebürsteten" Harmonisierung der Chromatik in T. 52-54; oder am Taktübergang 152/53 in der schroffen Fortschreitung von C-Dur/a-Moll nach h-Moll statt G-Dur. Hier verfährt Bach ohne Zweifel höchst absichtsvoll.

Einige Schlußüberlegungen: Es bleibt zu fragen nach Bachs künstlerischen Intentionen. Warum bedient er sich einer Schreibart, die ihn so vielfältig einschränkt - rhythmisch-melodisch und damit auch deklamatorisch, in Satztechnik und Form, Textauszeichnung und Affektausdruck? Wozu dient der Rückgriff auf das Alte und was hat er zu bedeuten?

Gewiß wird man nicht außer acht lassen dürfen, daß die Tradition Modelle der Verbindung von Kirchenlied und Vokalpolyphonie bereithielt. Insbesondere bliebe mit Friedhelm Krummacher als möglich, ja wahrscheinlich in Betracht zu ziehen, daß Bach hier an eine ältere norddeutsche Sonderüberlieferung anknüpft, die mit ihren Ausläufern um 1700 repräsentiert ist in einigen für ihre Zeit schon etwas altertümlichen kunstvollen motettischen Choralbearbeitungen im strengen Stil aus der Feder des Hamburger Musikdirektors Joachim Gerstenbüttel⁷. Indes wäre es wohl zu wenig und zu einfach, einzig auf das Bereitstehen von Traditionen zu verweisen, und wohl verfehlt, einen bloßen Generationenvorgang anzunehmen, das Sichaneignen und Erneuern des Stils der Väter durch die Söhne.

Ich meine zu sehen: Bach zielt nicht einseitig auf Aktualisierung des Alten, sondern auch auf Bewahrung. Er hält bewußt Distanz zum aktuellen Zeitstil und versucht, der alten Schreibart das Moment der "Altertümlichkeit" zu erhalten. Der Rückgriff auf den Stylus antiquus dient nicht lediglich der Erweiterung der Palette stilistischer Möglichkeiten; der "alte Stil", den Bach sich zurechtprägt, ist Mittel der Darstellung des Textes: Wo Bach in "historischer Manier" schreibt, begibt er sich auf eine andere, besondere Sprachebene. Für ihn und seine Hörer ist diese Schreibart verbunden mit bestimmten Konnotationen. Hier gilt es anzusetzen. Ich will unter zwei Stichworten versuchen zu skizzieren, was ich meine:

1. Das "Historische". Der alte Stil ist zur Zeit Bachs nicht nur objektiv alt, sondern ist dies auch, wie der Name *Stylus antiquus* zeigt, im allgemeinen Bewußtsein, bietet sich also geradezu an zur figürlichen Verwendung, wenn es um die Darstellung von etwas Altem, Vergangenen, um Verweisung in die Geschichte geht. Mit dem alten Stil verschafft Bach seiner Musik eine historische Tiefendimension. Für unser Beispiel "Nun lob, mein Seel, den Herren" ergibt sich dies aus dem inhaltlichen Zusammenhang der Kantate. Es ist die Kantate zum letzten Sonntag des Jahres. Dem Motettensatz voraus geht die Eingangsarie der Kantate; sie fordert auf zum Rückblick: "Gedenke, meine Seele, dran; wieviel dir deines Gottes Hände im alten Jahre Guts getan!". Mit dem Motettensatz wird die Aufforderung befolgt, in dem Kirchenliedtext der Rückblick mit einer langen Aufzählung der Wohltaten Gottes vollzogen. In Bachs Vertonung gleitet der Blick über das "alte Jahr" 1725 weit zurück in die Vergangenheit, über die selbst empfangenen Wohltaten zurück zu denen, die Gott getan hat an Vätern und Vorvätern. Bach verleiht der Textaus-sage geschichtliche, heilsgeschichtliche Dimension.

2. Das "Liturgische". Was in der Kantate zwischen dem 1. und dem 2. Satz geschieht, ist ästhetisch nur zu verstehen, wenn man es inhaltlich begreift: Es ist ein Wechsel der Perspektive, innerhalb des Kantatenablaufs eine Art Ausbrechen aus der "Einheit der Handlung", der Wechsel von der Predigthaltung zum liturgischen Vollzug. Im Mittelteil der Arie heißt es, an die Gemeinde gerichtet, im Anschluß an die Aufforderung, der Wohltaten Gottes zu gedenken: "Stimm ihm ein frohes Danklied an!". Das aber geschieht nicht irgendwann, sondern im Augenblick: Die Gemeinde erhebt sich gleichsam von den Bänken und stimmt - vertreten durch die Kantorei - ihr Danklied an. Und erst nach der Unterbrechung durch diesen gottesdienstlichen Akt der Danksagung, einer *Gratiarum actio*, geht die Kantate auf ihrer ursprünglichen Stilebene und in ihrer eigentlichen Funktion: als musikalische Predigt, weiter. - Zu bedenken bleibt, daß die Motette älteren Stils, der Bach sich mit der "historischen Manier" seines Kantatensatzes annähert, im Leipziger Gottesdienst in betont liturgischer Funktion in Gestalt der lateinischen *Introitusmotetten* des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts aus dem *Florilegium Portense* vertreten war.

Der *Stylus gravis* ist von allem Anfang an ein dezidiert liturgischer Stil. Sein Wesen und seine Bestimmung ist nicht, einen Text zu deuten, sondern ihn zu vollziehen. Das gilt auch bei Bach und begründet auch die Beschränkung, der Bach sich hinsichtlich der Affektausprägung und der figürlichen Textauszeichnung unterwirft: Die Würde liturgischen Vollzugs erfordert Zurückhaltung im Ausdruck, der gottesdienstliche Akt bedarf nur der Ausführung, nicht der Vermittlung.

Das "Historische", das "Liturgische" - das Feld der für Bach und seine Zeit mit der alten Manier verbundenen Konnotationen ist damit gewiß noch nicht ausgeschritten. Überlegungen wären vor allem noch anzustellen zu dem Moment des Exemplarisch-Artifiziellen, das in allen derartigen Sätzen wirksam ist und in unserem Kantatensatz vor allem in einer Reihe kunstvoller Engführungen - auf die ich hier nicht eingehen konnte - sichtbar wird. Es wäre eine Aufgabe für sich, zu versuchen, das hier Skizzierte anhand weiterer Untersuchungen in Bachs Kantatenwerk zu prüfen, zu fundieren oder zu korrigieren und schließlich in Beziehung zu setzen zu den verwandten Erscheinungen in Bachs Spätwerk.

Anmerkungen

- 1) Christoph Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*. Studien zu Bachs Spätwerk (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 4), Wiesbaden 1968. Zu nennen ist ferner: Christfried Lenz, *Studien zur Satztechnik Bachs*. Untersuchung einiger vom Erscheinungsbild der Vokalpolyphonie geprägter Kompositionen, Heidelberg 1970.
- 2) Vgl. hierzu auch meinen Aufsatz "Zur Echtheit der Motette 'Jauchzet dem Herrn, alle Welt' BWV Anh. 160" in: *Bachiana et alia musicologica*. Festschrift für Alfred Dürr, Kassel 1983, S. 126-140, besonders S. 136f.
- 3) Besonderer Dank gilt dem Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, der in entgegenkommender Weise den Zuhörern Leihexemplare seiner Einzelausgabe des Satzes (J.S. Bach, Nun lob, mein Seel, den Herren, hrsg. von Paul Horn, Neuhausen-Stuttgart 1967, Hänssler-Edition 1.501) zur Verfügung stellte.
- 4) *Tractatus compositionis augmentatus*, Kap. 3, Absatz 8, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel 2/1963, S. 42.
- 5) Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725; zitiert nach der deutschen Ausgabe von Lorenz Christoph Mizler: *GRADVS AD PARNASSVM oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition ... von Johann Joseph Fux, ... Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt ... und heraus gegeben von Lorenz Mizlern*, Leipzig 1742 (Reprint Hildesheim 1974), S. 182.
- 6) Bernhard, a.a.O., Kap. 21, Absatz 7; S. 71 der in Anm. 4 genannten Ausgabe.
- 7) Friedhelm Krummacher, *Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen*, in: *Bach-Interpretationen*, herausgegeben von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 29-56, besonders S. 41; ders., *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 13), Kassel 1978, besonders S. 146-149 und 198-211.

Arno Forchert:

BACH UND DIE TRADITION DER RHETORIK

Das Thema "Bach und die Tradition der Rhetorik" sollte nicht mißverstanden werden. Es geht in meinem Referat nicht darum, von der Überlieferung einer musikalischen Rhetorik als eines Teils der deutschen Kompositionslehre bis hin zur Zeit Bachs zu sprechen - denn eine solche Überlieferung gibt es nicht¹. Dagegen gibt es eine vergleichsweise kontinuierliche Tradition der *Ars rhetorica* als Schul- und Universitätsdisziplin, an der die Musikkultur durch die gelegentliche Übertragung von Termini, Vorstellungs- und Einteilungsprinzipien auf analoge Erscheinungen in ihrem Gebiet partizipiert. Dabei zeigt es sich, daß sich mit der Veränderung der Musik vom Anfang des 17. Jahrhunderts bis hin zur Zeit Bachs auch das Interesse verändert, das den verschiedenen Teilgebieten der Rhetorik von Musikern und Musikschriftstellern entgegengebracht wird.